

DER GEISTIGE WEG FRIEDRICH SCHILLERS*

WENN ein Schwabe im Jahre des zweihundertsten Geburtsstags Friedrich Schillers ins Ausland kommt, so muß er damit rechnen, daß man ihn für diesen merkwürdigen Landsmann haftbar macht. Denn—so wird man sich sagen—die Landsleute im engeren Sinne werden diesen “wunderlichen großen Menschen,” wie ihn Goethe einmal nennt,¹ noch am ehesten verstehen. Der Welt ist er ja doch trotz aller gelehrten Bemühungen ein Rätsel geblieben. Nun ist nicht zu leugnen, daß Schiller bis zum heutigen Tage in Schwaben Volkstümlichkeit genießt. Zwar ist der Schillerkragen aus der Mode gekommen, aber man verzehrt noch immer mit Genuß die Schillerlocke und trinkt den rosaroten Schillerwein, der an der Hängen des Neckartales in der Nähe seiner Geburtsstadt Marbach wächst. Hoffentlich haben Sie bald einmal Gelegenheit, dorthin zu reisen; versäumen Sie es dann ja nicht, “a Viertele Schiller” zu bestellen.

Die Frage ist nun freilich, wie tief diese Beziehung der Schwaben zu Schiller gegründet ist. Es steht außer Zweifel, daß sie sich nicht auf die obengenannten schönen Dinge beschränkt, vor allem, was die ältere Generation angeht. Meine Mutter kann heute noch die “Glocke,” dieses Riesengedicht, aufsagen, dazu viele andere Gedichte und Balladen. Das besagt keineswegs nur, daß Schiller eben der “Bildungsdichter” der Schwaben ist. Man wird bei vielen von ihnen—und bei vielen Deutschen überhaupt—eine heimliche Liebe zu diesem Dichter finden. Dem gegenüber steht nun allerdings auch eine öffentliche Furcht vor seinem Pathos oder besser vor dem, was man nach seinem Tode daraus

* An address delivered before the Gamma Xi Chapter of Delta Phi Alpha on December 1, 1959, in the Fondren Library of the Rice Institute on the occasion of the bicentennial of Schiller's birth.

gemacht hat. Man feierte ja auch schon 1859 ein Schillerjubiläum, und damals wurde aus Schiller so etwas wie ein Mythos, eine Art Ersatz für die fehlende politische Einheit des deutschen Volkes. In den folgenden Jahrzehnten wurde er immer mehr zum Bildungsgötzen gemacht, er wurde zu einem Ideal- und Vorbild für das bürgerliche Jahrhundert. Man wurde nicht müde, Schiller bei jeder Gelegenheit zu zitieren, und sein Idealismus bekam dabei ein immer schwächeres und unglaubwürdigeres Aussehen. Denn wie viele Festredner waren schon in der Lage, den Wert und die Bedeutung seiner Werke zu erfassen? Man wird an Lessings Epigramm erinnert, das man auch auf Schiller beziehen sollte:

“Wer wird nicht einen Klopstock loben?
Doch wird ihn jeder lesen?—Nein!
Wir wollen weniger erhaben
Und fleißiger gelesen sein.”

Die Reaktion auf diese Behandlung Schillers blieb nicht aus: Man warf ihn vielenorts zum alten Eisen. Es bedurfte schmerzlicher geschichtlicher Erfahrungen, bis man entdeckte, daß sich unter der Patina, die sein Werk überzogen hatte, Edelmetall verbarg. Wir wissen wieder, daß wir dieses Edelmetall brauchen. Zeugt dafür nicht auch die Haltung Thomas Manns, der doch selbst am allerwenigsten eines übertriebenen Pathos verdächtigt werden kann? Wenn es auch manchmal scheint, als schwinde in seinem Verhältnis zu Schiller ein wohlwollendes Geltenlassen mit, so haben wir doch ganz klare Zeugnisse der Bewunderung und Verehrung; man denke vor allem an seine Stuttgarter Rede zum zweihundertsten Todestag Schillers.² Freilich ist nicht alles Edelmetall, was wir wiederentdeckt haben. Unsere Herzen sind für echte Werte und große Kunst wieder empfänglicher geworden, aber unsere Augen wohl auch kritischer. So hat es gar keinen Sinn, Schillers “Gedichte an Laura” mit Goethes Sesenheimer Lyrik zu vergleichen, wie das schon geschehen ist.³ Man

Der Geistige Weg Friedrich Schillers 65

kann nicht die Schwäche des einen mit einer Stärke des anderen vergleichen. Schiller zieht dabei natürlich hoffnungslos den kürzeren. Ein Vergleich des dramatischen Schaffens fiel schon ganz anders aus. Schillers Gedankenlyrik darf man wiederum nicht mit den Maßstäben Goethescher Erlebnislyrik messen. Auch wenn uns seine großen philosophischen Gedichte gedanklich manchmal überladen erscheinen mögen, so werden sie doch immer ihren Eigenwert behalten. Von seinen Balladen wird man sich diejenigen herausuchen müssen, die einem zusagen. Seine philosophischen und ästhetischen Schriften wird man richtig einordnen und bewerten müssen. Seine erzählende Prosa ist vielleicht noch immer nicht hinreichend gewürdigt worden. Aber die Dramen allein genügen schon, um ihn zu einer hervorragenden und einmaligen Erscheinung zu machen. Dem dramatischen Werk Schillers gelten daher auch meine Betrachtungen in erster Linie. Wenn ich ihnen eine genauere Überschrift geben soll, dann diese: Die Arbeiten des Herkules, die vollbrachten und die halbvollbrachten, die geplanten und die nur zu erahnen. Damit ist gleichzeitig gemeint, daß es sich beim Werk Schillers, anders als bei dem Goethes oder Shakespeares, um ein unvollendetes handelt, und daß er ganz sicher noch Großes geleistet hätte, wenn ihm nicht das Schicksal auf der Höhe seines Schaffens die Feder aus der Hand genommen hätte. Das Vollendete und das in Bruchstücken Vorliegende ist schon gewaltig genug. Es gibt im Grunde nur einen Weg, es richtig zu verstehen und zu würdigen: die eingehende Beschäftigung mit Sprache, Aufbau und Gehalt der Dramen, mit Schillers Planen und Arbeiten daran. Von den verschiedenen umfangreichen Büchern, die in der letzten Zeit über Schiller erschienen sind, tut dies besonders eingehend das von Gerhard Storz.⁴ Eine Rede über Schiller kann diese Aufgabe nicht leisten. Ich möchte daher hier nur die wichtigsten Stationen von Schillers geistigem Weg betrachten, wie sie sich in seinem Werk und seinen Selbst-

zeugnissen widerspiegeln. Es genügt, wenn ich die Tatsachen aus Schillers Leben andeute, die ihn besonders stark beeinflußt und beeindruckt haben: Die äußere Enge und Armut des Elternhauses, die zarte Gesundheit, das Erlebnis des Zwanges in der Jugendzeit, als er Zögling der Hohen Karlsschule in Stuttgart unter der strengen Hand des absolutistischen Herzogs Karl Eugen war. Wie Goethe ein Kind der Fülle und des Überflusses ist—auch im äußerlichem Sinne—, so ist Schiller ein Kind des Mangels und der Not. Sein Grunderlebnis ist das des Gegensatzes von Ideal und Wirklichkeit. Wieder liegt ein Vergleich mit Goethe nahe: Schiller sucht die Wirklichkeit vom Denken aus zu begreifen, Goethe denkt von der Wirklichkeit aus. Das bedeutet nun nicht, daß Schiller wirklichkeitsfern ist. Es handelt sich hier um eine verschiedene Art der Weltsicht, die allerdings ihren Ausdruck im dichterischen Wort findet. Es ist bezeichnend, daß es Schillers heißer Jugendwunsch war, Theologe zu werden. Dieser Wunsch ging ihm nicht in Erfüllung; statt dessen mußte er sich—nach einem kurzen Versuch mit der Rechtswissenschaft—dem Studium der Medizin zuwenden. Dies alles vollzog sich in einer Umwelt, die unter der strengen Herrschaft militärischer Ordnung stand. Von diesem Studium der Medizin wird nachher noch zu sprechen sein. Die jugendliche Neigung Schillers zur Theologie aber erklärt eine Seite seines Wesens und Denkens, die jeder Betrachter seines Werkes ganz ernst nehmen muß: Seinen Glauben an die Transzendenz oder, einfacher gesagt: Seine Gewißheit einer höheren Welt. Wer diese Überzeugung nicht wenigstens mit Respekt betrachten kann, sollte nicht versuchen, Schiller im letzten zu verstehen. Es bleibt dann nur ein Lächeln über sein Pathos oder eine rein formale Deutung seines Werkes übrig. Freilich erwachsen aus dieser Haltung Schillers und aus seiner Neigung zur Spekulation ganz bestimmte Verfahren für sein dichterisches Werk. Diese Erkenntnis ist nicht

neu. Schiller selbst spricht sie aus—in einem Brief an Goethe vom 31. August 1794:⁵

“Mein Verstand wirkt eigentlich mehr symbolisierend, und so schwebe ich, als eine Zwitterart, zwischen dem Begriff und der Anschauung, zwischen der Regel und der Empfindung, zwischen dem technischen Kopf und dem Genie. Dies ist es, was mir, besonders in früheren Jahren, sowohl auf dem Felde der Spekulation als der Dichtkunst ein ziemlich linkisches Ansehen gegeben hat; denn gewöhnlich übereilte mich der Poet, wo ich philosophieren sollte, und der philosophische Geist, wo ich dichten wollte. Noch jetzt begegnet es mir häufig, daß die Einbildungskraft meine Abstraktionen und der kalte Verstand meine Dichtung stört.”

In rastloser Arbeit an sich selbst hat Schiller diese Gefahren weitgehend überwunden und immer mehr von der Fülle der Wirklichkeit in sein Werk hineingenommen, so daß er schon in dem angeführten Brief mit Recht sagen kann:

“... Wenn ich dieser beiden Kräfte Meister werden kann, so erwartet mich noch ein schönes Los.”

Wie sieht nun bei dieser Veranlagung und Neigung Schillers Menschenbild aus? Zwei Erlebnisse seiner Jugendjahre sind für ihn besonders wichtig geworden: Das Studium Shakespeares und das Studium der Medizin. Denn wenn er sich schon nicht als Theologe um den Menschen bemühen konnte, so war doch wenigstens die Medizin eine Wissenschaft vom Menschen. Und wenn schon sein Lebenskreis durch einen absolutistischen Despoten eingeengt war, so fand er doch bei dem großen englischen Dichter die ganze Fülle der menschlichen Charaktere, gewissermaßen alle Farben des psychologischen Spektrums. So lernte er auf zweierlei Weise die Natur des Menschen kennen. Sein Drang nach Freiheit aber, nach einem Überfliegen der Sinnenwelt stieß in der Medizin auf die Grenzen, die dem Menschen von seiner physischen Natur her gesetzt sind. Sein Interesse an der Medizin ist eigentlich mehr philosophischer Art: “Philosophie der Physiologie” nennt sich sein erster Versuch einer Dis-

sertation, "Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen" der zweite, schließlich angenommene und gedruckte. Das Eingekekertsein des Menschen in sein leibliches Leben, seine Abhängigkeit von den Naturgesetzen, die Vergänglichkeit seines Körpers beschäftigen Schiller. Als "ein Mittelding zwischen Vieh und Engel"⁶ bestimmt er den Menschen. Kein Wunder, daß in seinen Jugenddramen die Menschen oft als das eine oder das andere auftreten. Nie wieder hat Schiller so vollendete Schurken dargestellt wie den Franz Moor in den "Räubern" oder den Präsidenten von Walter und den Sekretär Wurm in "Kabale und Liebe," freilich auch nie wieder so engelhafte Wesen wie die Luise Millerin, wenigstens nicht als zentrale Figuren. Denn er wußte natürlich wohl, daß der Mensch eben ein Mittelding ist. Schon 1784—nach dem Erscheinen der drei Jugenddramen—schreibt er in seiner Abhandlung "Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet":⁷

"Mein Verzeichnis von Bösewichtern wird mit jedem Tage, den ich älter werde, kürzer und mein Register von Toren vollzähliger und länger."

Schillers wichtigstes Anliegen ist und bleibt es, dieses selig-unselige Mittelding zu erforschen, seinen Standort im Kosmos zu bestimmen, seine Würde und Größe zu retten, seine Freiheit zu bewahren. Am klarsten hat Goethe dieses innerste Anliegen Schillers erkannt und ausgesprochen:⁸

"Durch alle Werke Schillers geht die Idee von Freiheit, und diese Idee nahm eine andere Gestalt an, so wie Schiller in seiner Kultur weiterging und selbst ein anderer wurde."

Freiheit und Herrschaft, Freiheit und Gemeinschaft, Freiheit und Despotie, Freiheit und die niedere Natur des Menschen, Freiheit und Schuld des Menschen, Freiheit und der Lauf des Schicksals, Freiheit und das Verhängnis der Geschichte—das sind die Themen von Schillers Dramen, die Variationen eines

großen Themas, das—gleich dem einer Symphonie—in einzelnen Sätzen durchgeführt wird. Wir wollen Schillers Versuche zur Lösung des Freiheitsproblems bis zu dem Tag hin betrachten, an dem seine Stimme verstummt. Freilich kann wieder nur die Lektüre der Dramen zeigen, wie diese Lösungsversuche im einzelnen künstlerische Gestalt gewinnen. Der erste Versuch ist ein Fortissimo, ein gewaltiger Auftakt. Das Schauspiel "Die Räuber" von 1781 trägt den Untertitel "In Tyrannos."⁹ Gemeint sind die Despoten, die Rechtsbrecher, die Machthaber, die ihre Macht rücksichtslos ausnützen, und gegen die jedes Mittel erlaubt scheint, auch das der Bildung von verbrecherischen Banden. "Die Räuber" sind eine glühende Kampf-ansage gegen Zwang und Gewalt, und wir kennen die ungeheure Wirkung, die selbst die stark geänderte und gemilderte Fassung bei der Uraufführung in Mannheim auf die Zeitgenossen hatte:¹⁰

"Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Türe; es war eine allgemeine Auflösung, wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht."

Aber freilich führt das Drama selbst die hier versuchte Lösung des Freiheitsproblems ad absurdum. Die Szene wird auch für Karl Moor zum Tribunal:¹¹

"... da steh' ich am Rande eines entsetzlichen Lebens und erfahre nun mit Zähneklappern und Heulen, daß z w e i Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunde richten würden.—Aber noch blieb mir etwas übrig, womit ich die beleidigten Gesetze versöhnen und die mißhandelte Ordnung wiederum heilen kann. Sie bedarf eines Opfers—eines Opfers, das ihre unverletzbare Majestät vor der ganzen Menschheit entfaltet—, dieses Opfer bin ich selbst."

Gleich zu Beginn des dramatischen Schaffens taucht hier der Gedanke des Sühneopfers auf. Auch Karl Moor selbst wird durch dieses Opfer in seiner verletzten Menschenwürde wiederhergestellt, wenn auch nur im Untergang. Das ist hier der Sieg

der menschlichen Freiheit. Auch in der "Verschwörung des Fiesco zu Genua" löst ein solches Sühneopfer den Konflikt, obwohl es von Fiesco nicht freiwillig dargebracht wird. Fiesco befreit die Stadt von der Tyrannis, greift aber selbst zur Krone. Um die Freiheit zu retten, muß ihn Verrina ins Meer stürzen (wohl um die Freiwilligkeit des Opfers herzustellen, trifft Schiller in der Mannheimer Bühnenbearbeitung folgende Änderung: Fiesco wirft das errungene Diadem weg und läßt sich genügen, Genuas glücklichster Bürger zu sein). Der Untertitel des Stückes lautet: "Ein republikanisches Trauerspiel." Man sieht, wie stark das politische Interesse Schillers ist. Wenn sich in den "Räubern" die Freiheit zum Verbrechen gegen das Verbrechen der Macht erhebt, so geht es im "Fiesco" um das rechte Verhältnis von Freiheit und Herrschaft, um ein urpolitisches und urdemokratisches Problem also.

In "Kabale und Liebe" (1783) wird die Freiheit im sozialen Raum behandelt. Der Konflikt entzündet sich an der Frage des gleichen Rechts der Menschen in der Gemeinschaft, an der Forderung nach Freiheit von den Standesunterschieden. Die Würde des Menschen wird hier mit Füßen getreten und nur dadurch wiederhergestellt, daß die Schurken am Ende ihrer gerechten Strafe entgegengehen. Wie in den "Räubern" spürt man hier wieder das gewaltige Aufbegehren Schillers gegen die Despotie und sein Eintreten für das Recht des einzelnen. Es sei hierbei auch an die Episode des Soldatenverkaufs durch den Fürsten erinnert. Solche "verkaufte Hessen" sollten—wie Sie wissen—hier in diesem Lande einmal helfen, die Freiheit zu unterdrücken. Nach diesen "gewaltsamen,"¹² aber doch auch gewaltigen "drei Erstlingen"¹² dauert es vier Jahre, bis Schiller einen neuen Stoff bewältigt hat und auf die Bühne bringen kann. Man spürt im "Don Carlos" den Einfluß der Ideen, die zur französischen Revolution geführt haben, besonders deutlich. "Geben Sie Gedankenfreiheit"—diese Forderung des Marquis Posa stößt in einen weiteren geschichtlichen Raum vor und

Der Geistige Weg Friedrich Schillers 71

weist auf ein zeitloses Problem hin. Wie ein Fanfarenton muß sie wirken, wo immer eine tyrannische Staatsordnung vorhanden ist. Aber der "Don Carlos" unterscheidet sich noch in anderen Punkten von den früheren Dramen. In diesem ersten Versdrama Schillers opfert sich der Held einer höheren Idee auf und erringt die Freiheit durch das Opfer im positivem Sinne. Allerdings lassen sich hier nicht einfach der Verfechter der Freiheit als der Vertreter des Guten und der Inhaber der Macht als der Vertreter des Bösen darstellen. Zwar steht die Macht der Inquisition—als die despotische Macht, die Posa bekämpft—im Hintergrund, aber der Herrscher, König Philipp, ist nicht nur negativ gesehen. Auch er hat seine Tragödie, die Tragödie des Herrschers. Der verworrene Aufbau des Dramas, die Widersprüche in der Handlung sind wohl mit daraus zu erklären. Schiller hat jetzt erst den Boden der historischen Welt ganz gefunden. Vom "Don Carlos" ab ringt er um das Verständnis und den Sinn des geschichtlichen Daseins, und alle seine späteren Dramen behandeln mit einer Ausnahme—der "Braut von Messina"—konkrete geschichtliche Stoffe.

Nun verstummt der Dichter Schiller für mehr als sieben Jahre und scheint sich ganz der Wissenschaft zu ergeben. Es ist bekannt, womit diese Jahre ausgefüllt sind. Schon bei der Arbeit an "Don Carlos" hatte Schiller umfangreiche historische Studien machen müssen. Es erscheint bald die "Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande," Schiller erhält 1789 gar eine Professur für Geschichte in Jena, und einige Jahre später erscheint seine "Geschichte des Dreißigjährigen Krieges" mit den großartigen Charakteristiken Gustav Adolfs und Wallensteins. Es handelt sich hier also um genauestes Studium des Menschen und seiner Daseinsbedingungen. Aber in diese Zeit fällt auch seine Begegnung und Auseinandersetzung mit der Philosophie Kants und sein Ringen um eine selbständige und sichere Begründung der Kunst in seinen ästhetischen Schriften. Man hat Schiller zum Historiker machen wollen. Daran ist

etwas Wahres. Ganz sicher hatte er eine außergewöhnliche Gabe der Intuition und Einfühlung in geschichtliche Verhältnisse und Persönlichkeiten. Er hielt sich selbst für fähig, der größte Historiker Deutschlands zu werden. Einen Philosophen vom Fach sollte man in ihm aber nicht suchen. Wenn auch von seinen philosophischen Arbeiten bedeutende Anregungen für Psychologie, Ästhetik und Geschichtsphilosophie ausgegangen sind, so hat er doch keineswegs ein geschlossenes oder gar widerspruchsfreies philosophisches System geschaffen.¹⁴ In einem Brief an Gottfried Körner bekennt er:¹⁵

“Eigentlich ist es doch nur die Kunst selbst, wo ich meine Kräfte fühle, in der Theorie muß ich mich immer mit Prinzipien plagen. Da bin ich bloß ein Dilettant.”

Warum also dann dieses lange Bemühen um wissenschaftliche Erkenntnisse, um philosophische Begriffe und Systeme? In Wahrheit bedeuten diese Jahre die tiefste Krise des Dichters Schiller, und es erscheint als ein Wunder, daß er sie überwinden und noch so gewaltige Werke schaffen konnte, wie sie die Dramen seiner Reifezeit darstellen. Man bedenke, daß sie alle einem schon todkranken Körper abgerungen wurden. Er schreibt darüber an Goethe:⁵

“ . . . leider aber, nachdem ich meine moralischen Kräfte recht zu kennen und zu gebrauchen angefangen, droht eine Krankheit, meine physischen zu untergraben. Eine große und allgemeine Geistesrevolution werde ich schwerlich Zeit haben, in mir zu vollenden, aber ich werde tun, was ich kann, und wenn endlich das Gebäude zusammenfällt, so habe ich doch vielleicht das Erhaltenswerte aus dem Brande geflüchtet.”

Auch die Überwindung der Schaffenskrise müssen wir zu den herkulischen Taten Schillers rechnen. Sie selbst war notwendig denn die Grundlage der Jugendjahre reichte nicht mehr aus. Was in den “Räubern” und in “Kabale und Liebe” noch einfach erschienen war, die Lösung des Problems von Freiheit und Würde des Menschen und ihrer Bewahrung wenigstens im Untergang, war schon beim “Don Carlos” und beim Eindringen

Der Geistige Weg Friedrich Schillers 73

in die Geschichte schwierig geworden. Die blutigen Ausschreitungen im Verlaufe der französischen Revolution hatten dann die "vorrevolutionären" Begründungen als unzureichend erwiesen. Schiller, der Ehrenbürger der Revolution, wandte sich schauernd von ihr ab und schrieb später im "Lied von der Glocke":

"Weh', wenn sich in dem Schoß der Städte
Der Feuerzunder still gehäuft,
Das Volk, zerreißend seine Kette,
Zur Eigenhilfe schrecklich greift . . .
Nichts Heiliges ist mehr, es lösen
Sich alle Bande frommer Scheu,
Das Gute räumt den Platz dem Bösen,
Und alle Laster walten frei."

Von hier aus war also für die Freiheit und Würde des Menschen nichts mehr zu erhoffen und zu gewinnen.

Die Frage erhebt sich: Um welche Freiheit geht es im letzten Sinne eigentlich? Mit der äußeren, politisch-gesellschaftlichen Freiheit oder mit der Freiheit des Denkens allein ist es offensichtlich nicht getan. Eine wahre innere Befreiung des Menschen von den Tyrannen in seiner Brust, seinen Trieben, wird dadurch nicht erreicht. Es muß ein tieferer Grund gelegt werden. Kants Lehre wird jetzt für Schiller von großer Wichtigkeit. Nach dieser Lehre ist die Freiheit des einzelnen dem allgemeinen Sittengesetz unterworfen. Aus ihm heraus muß der Mensch handeln, ohne Rücksicht auf seine Neigungen, rein aus Pflicht. Diese Erkenntnis läßt Schiller nicht mehr los. Allerdings, der Künstler in ihm ist nicht befriedigt. Welche Aufgabe hat denn hier noch die Kunst, die Darstellung des Schönen und Erhebenden, die das Wohlgefallen des Menschen erregt, ihn also von der Seite der Neigung her beeinflußt? Seinen Ausdruck findet dieser innere Konflikt in dem ärgerlichen Distichon:¹⁶

"Gerne dient' ich den Freunden, doch tu' ich es leider mit Neigung,
Und so wurmt es mich oft, daß ich nicht tugendhaft bin."

Schillers Frage lautet: Kann nicht die Kunst den Menschen in

Freiheit setzen, ihn befreien von der drückenden Last der Naturgesetze, von der Peitsche der Triebe und auch von der harten Forderung, nur sittlich und pflichtmäßig zu handeln? Die Antwort steht in "Anmut und Würde".¹⁷

"In einer schönen Seele ist es, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung."

Niemand wird Schillers Begriff der schönen Seele mit dem eines schwächlichen Schöngeistes verwechseln, der mit dem Leben nicht fertig wird und seinen harten Tatsachen ausweicht. Es heißt denn auch in "Anmut und Würde" weiter:¹⁸

"So wie die Anmut der Ausdruck einer schönen Seele ist, so ist die Würde der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung . . . Die schöne Seele muß sich im Affekt in eine erhabene verwandeln, und das ist der untrügliche Probierstein, wodurch man sie von dem guten Herzen oder der Temperamentstugend unterscheiden kann . . ."

Zur letzten Konsequenz werden diese Gedanken in der Abhandlung "Über das Erhabene" geführt:¹⁹

"Zwei Genien sind es, die uns die Natur zu Begleitern durch das Leben gab. Der eine, gesellig und hold, verkürzt uns durch sein munteres Spiel die mühevollen Reise und führt uns unter Freude und Scherz bis an die gefährlichen Stellen, wo wir als reine Geister handeln müssen. Hier verläßt er uns, denn nur die Sinnenwelt ist sein Gebiet, über diese hinaus kann ihn sein irdischer Flügel nicht tragen. Aber jetzt tritt der andere hinzu, ernst und schweigend, und mit starkem Arm trägt er uns über die schwindlichte Tiefe . . . Ohne das Schöne würden wir unser Menschentum versäumen und in unserer Sphäre des Handelns beständig Fremdlinge bleiben. Ohne das Erhabene aber würde uns die Schönheit unsere Würde vergessen machen."

Hier ist für Schiller die Lösung des Freiheitsproblems gefunden, und auch das Problem des Menschen als eines "Mitteldings" ist gelöst. Diese Lösung macht den Weg zum dichterischen Gestalten wieder frei. Freilich sind die großen Dramen Schillers nicht einfach angewandte Ästhetik, und es gibt kein Vereinfachen der geschichtlichen Wirklichkeit mehr. Schiller stellt

sich ihr ganz, und wir müssen auf diese neue Wirklichkeitschau und die Abwandlung des Freiheitsthemas einen Blick werfen. Es zeugt geradezu von einer Liebe zur Wirklichkeit, daß Schiller sich den Wallensteinstoff als ersten vornahm. "Gerade so ein Stoff mußte es sein," sagt er,²⁰ "an dem sich mein neues dramatisches Leben eröffnen konnte." Und: "Die wahre Kunst ist Realismus, sie errichtet ihr ideales Gebäude auf dem festen Grund der Natur, auf der Wahrheit selbst." Es ist ein Wunder, daß ein solcher Stoff gemeistert werden konnte, nicht nur wegen der Fülle des Geschichtlichen, sondern vor allem wegen der Problematik des Haupthelden selbst. Man konnte aus Wallenstein, dessen "Charakterbild in der Geschichte schwankt,"²¹ keinen absoluten Bösewicht, aber noch viel weniger einen strahlenden und reinen Helden machen. Es scheint, daß Schiller sich wenigstens in Max Piccolomini einen solchen erschaffen wollte. Als dieser erkennt, vor welche Entscheidung er gestellt ist, wendet er sich voll Entsetzen dem Genius des Erhabenen zu und flüchtet sich in die heilige Freiheit der Geister, um so seine Würde bewahren zu können. Wallenstein trifft die Wahl zwischen Anmut und Würde nicht und geht seinem unausweichlich gewordenen Ende entgegen. Hier findet keine Versöhnung mit dem Schicksal statt, Schiller hat hier einen ganz neuen Aspekt des Tragischen erfaßt, der sich nicht mehr abweisen läßt und vor allem im "Demetrius" wiederkehrt.

Die Verbindung des Hohen und Niederen im Menschen in ein- und derselben Person ist besonders eindrucklich in "Maria Stuart" dargestellt. Allerdings ist das Geschehen, das Maria in den Kerker nach England geführt hat, längst vorüber. Ihre Schuld wird uns nur im Rückblick gezeigt, gleichsam im Sinne der antiken Tragödie von rückwärts her beleuchtet. Es ist nur ein schwacher Zusammenhang zwischen dieser Schuld und ihrer gegenwärtigen Lage vorhanden, denn die englische Königin sieht in ihr die Nebenbuhlerin im Kampf um die Macht, von der sie

sich befreien möchte. Marias Verbrechen sind ihr nur ein willkommener Vorwand. Sie ist aber wie Wallenstein eine Zaudernde, die vor den Folgen ihrer Tat zurückschreckt und sie dann doch tragen muß. Die eigentliche Heldin ist daher Maria, die das Todesurteil auf sich nimmt, weil sie darin den einzigen Weg sieht, die Freiheit ihrer verschuldeten und verworfenen Menschennatur wiederherzustellen. Ihre Vergangenheit ist illusionslos gesehen, wie auch die sie umgebende Welt sehr realistisch dargestellt ist. Von weltfernem Idealismus kann in diesem Drama nur die Rede sein, wenn man die Wandlung Marias nicht also als reale Möglichkeit anerkennen will. Für Maria gilt der Satz: "Den Menschen adelt, den tiefstgesunkenen, das letzte Schicksal."²²

Eine ganz neue Welt tut sich in der "Jungfrau von Orleans" auf. Dieses Werk ist der Kritik ganz besonders ausgesetzt gewesen. Was Schiller aber hier darstellen wollte, ist das Vorhandensein höheren Lebens in der Natur, die Möglichkeit einer Offenbarung des Übernatürlichen. Es gibt Stimmen, die den Menschen erreichen können, die ihm einen ganz besonderen Auftrag erteilen können. "Steh' auf, Johanna, laß' die Herde, dich ruft der Herr zu einem anderen Geschäft,"²³ sagt die Stimme zum einfachen Hirtenmädchen, und dieses andere Geschäft ist die Rettung einer Nation. Nach Voltaires "Pucelle" war dies ein besonders gewagtes Unternehmen. Und doch hat Schiller ein Werk zustande gebracht, welches das des aufgeklärten Spötters in Wirkung und Dauer weit hinter sich gelassen hat. "Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben," heißt es in dem Gedicht "Das Mädchen von Orleans." Das Werk nimmt eine besondere Stellung ein, weil Schiller hier zum ersten Mal einen "naiven" Charakter ganz in den Mittelpunkt eines Dramas stellt. Naiv ist dieser Charakter allerdings in einem höheren Sinne, nicht im Sinne eines einfachen Behagens in der Welt. Nur ein Mädchen wie Johanna kann die höhere

Stimme vernehmen, und ihre vielbelächelte Jungfräulichkeit ist nur Ausdruck ihrer inneren Unberührtheit und Unversehrtheit. Ihre Tragödie setzt daher in dem Augenblick ein, als sie glaubt, diese innere Unversehrtheit verloren zu haben und der Stimme durch ihre Schwachheit untreu geworden zu sein. Sie stellt diese Unversehrtheit—und damit ihre Würde und Freiheit—dadurch wieder her, daß sie die Anfechtungen der Liebe, der Gefangenschaft und der Erniedrigung überwindet und schließlich als Heldin und Märtyrerin stirbt.

In Form und Gehalt steht die "Braut von Messina" der antiken Tragödie besonders nahe. Unter den großen historischen Dramen ist dieses Werk das einzige, das einen erfundenen Stoff behandelt und gleichsam einen Mythos schafft. Wie im "König Ödipus" ist die Schuld der Brüder Don Manuel und Don Cesar nicht moralisch, wenigstens nicht in erster Linie, denn es lastet ein Fluch auf dem Geschlecht, und der Brudermord geschieht in der Überwältigung durch die Affekte. Das Schicksal der Brüder ist in seiner Notwendigkeit und seinem Verhängnis ein äußerster Angriff auf die Freiheit. Sie kann auch hier nur durch ein freiwilliges Sühneopfer wiederhergestellt werden, in der Erkenntnis:²⁴ "Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Übel größtes aber ist die Schuld." Vielleicht gilt für keines der Schillerschen Dramen das Wort mehr, das er seinen Kritikern zuruft:²⁵

"Woher nehmt ihr aber, das große gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt?"

Nur der "ernste Genius" kann hier Freiheit und Würde des Menschen retten.

Wenn man aus der Welt dieser Schicksalstragödie in die des "Wilhelm Tell" tritt, dann glaubt man, Schiller habe hier eingelenkt und seinen Frieden mit dem Schicksal und der Geschichte gemacht. Aber er stellt hier eben einen besonders glücklichen Augenblick der Geschichte dar, in dem die Freiheit im

politischen Raum verwirklicht werden konnte, nicht auf Grund eines verbrecherischen Auflehns wie in der "Räubern" oder einer revolutionären Forderung wie im "Don Carlos," sondern in der Besinnung auf die ererbten Rechte, die "droben hangen unveräußerlich." ²⁶ Ihren Rückhalt hat diese Besinnung in dem eingeborenen Gefühl der Menschenwürde, die von außen nicht gegeben und nicht genommen werden kann. Wir wissen aus der Geschichte und aus den Erfahrungen der jüngsten Vergangenheit, daß solche Unternehmungen scheitern können. Aber im "Tell" gelingt es den Schweizern, Freiheit und Würde im Leben zu bewahren und in Harmonie mit ihrer Umwelt zu bleiben. Deshalb ist dieses Drama einer der ganz lichten Augenblicke in Schillers Schaffen, vielleicht der einzige, in dem er die "Anmut" dargestellt hat, und in dem sich der Mensch nicht scheiternd in letzter Not dem Genius des Erhabenen anvertrauen muß. Wir sehen zugleich, wie Schiller hier das Schicksal eines europäischen Volkes gleichsam in seiner Grundfigur dargestellt hat. Bei manchen Ungenauigkeiten im einzelnen hat seine geniale Intuition auch Grundfiguren des Schicksals der anderen Völker erfaßt: Den Widerstreit von Republik und Monarchie in den italienischen Stadtstaaten im "Fiesco," den Gegensatz von liberalem Denken und spanischem Despotismus im "Don Carlos," das Gewinnen der "splendid isolation" für die englische Nation in der "Maria Stuart." Und scheint es nicht, als müsse Frankreich wie zur Zeit der Jeanne d'Arc wieder zu sich selbst zurückfinden? Ist nicht das deutsche Volk heute durch eine ideologische Grenze gespalten, wie es im 17. Jahrhundert vom konfessionellen Gegensatz zerrissen war? Muß nicht jeder, der auf beiden Seiten stehen will, wie Wallenstein in eine heillose Zweideutigkeit hineingeraten?

Auch beim "Demetrius," dem wir uns nun noch zuwenden müssen, können wir diese Grundfigur finden. Dieses Fragment stellt die Tragödie des endlosen Despotismus—das besondere

Schicksal des Ostens—dar. Wir können nur ahnen, welche Ausmaße das fertige Werk bekommen hätte. Es wäre eine Verbindung von Schicksals-, Leidenschafts- und Charaktertragödie geworden, von der Schiller in der "Rezension zu Goethes Egmont" spricht.²⁷ Demetrius wird in dem Augenblick zum Despoten, in dem er die innere Berechtigung zum Herrschen verliert, weil sich seine Abkunft von der Zarenfamilie als Fälschung entpuppt. Er gerät nun ins Unrecht und lädt Schuld auf sich; deshalb muß er seine Usurpation mit dem Tod sühnen. Ein zweiter Demetrius ergreift das Szepter. In Schillers Notizen lesen wir von folgendem Plan:²⁸

"Der Monolog des zweiten Demetrius kann die Tragödie schließen, indem er in eine neue Reihe von Stürmen hineinblicken läßt und gleichsam das Alte von neuem beginnt."

Ist diese Einsicht Schillers in das Wesen der Geschichte nicht von beklemmender Aktualität? Sehen wir uns nicht gerade heute wieder einer inneren und äußeren Bedrohung der Freiheit gegenüber?

Wir wissen nicht, wie Schiller sich aus dem Würgegriff der Geschichte gelöst und die Freiheit gerettet hätte und welche Wege seine Kunst eingeschlagen hätte. Wir wissen nur, daß großartige Konzeptionen vorliegen, in dem Entwurf zum "Warbeck," in den Plänen vor allem zu den "Maltesern," zu einem Polizeidrama und zu dem Seedrama "Das Schiff," das Schillers Dichtung vielleicht auch im geographischen Sinne zur Weltichtung gemacht hätte. Daß wir sein letztes Wort nicht vernommen haben, zeigt schon ein Studium all dieser Pläne. Der Weg eines anderen Großen, dem nur sechs Jahre längeren Schaffens vergönnt waren, kann uns von diesem letzten Wort etwas ahnen lassen. Auch Shakespeare stellt in seinen großen Tragödien die ausweglose Situation des Menschen im geschichtlichen Bereich dar, aber am Ende seines Schaffens stehen "The Tempest" und "A Winter's Tale," in denen die Gegensätze ver-

söhnt und in einer höheren Einheit aufgehoben erscheinen. Deutet nicht Schillers Plan zu einer "Höheren Idylle"²⁹ etwas Ähnliches an? Vielleicht ist nichts bezeichnender für ihn als dieser Plan, mit dem er als der sentimentalische Dichter die naive Dichtung in einem höheren Sinne überwinden wollte. Herkules, mit dem wir ihn verglichen haben, sollte sich mit Hebe, der Göttin der ewigen Jugend, vermählen. Schiller wollte den modernen Menschen, der—nach seinen eigenen Worten³⁰—nicht mehr nach Arkadien zurück kann, nach Elysium führen. Ob dies dichterisch noch darstellbar gewesen wäre, ist nicht sicher, und doch gehört dieser Traum zu Schillers Wesen so gut wie die vollendeten Werke. Hören wir, wie Wilhelm von Humboldt sein innerstes Wesen charakterisiert, auch wenn wir den Realisten Schiller über dieser Charakterisierung nicht vergessen wollen. Humboldt sagt: von dem toten Freund:³¹

"Er wurde der Welt in der vollendetsten Reife seiner geistigen Kraft entrissen und hätte noch Unendliches leisten können . . . Sein Leben endete vor dem gewöhnlichen Ziele; aber solange es währte, war er ausschließlich und unablässig im Gebiete der Ideen und der Phantasie beschäftigt, und von niemand läßt sich vielleicht mit soviel Wahrheit sagen, daß er die Angst des Irdischen von sich geworfen hatte! Er lebte nur von den höchsten Ideen und den glänzendsten Bildern umgeben, welche der Mensch in sich aufzunehmen und aus sich hervorzubringen vermag. Wer so die Erde verläßt, ist nicht anders als glücklich zu preisen."

KONRAD SCHEIBLE

ANMERKUNGEN

1. Gespräche mit Eckermann, 18. Januar 1825; *Goethes Gespräche, Gesamtausgabe herausgegeben von Frhr. von Biedermann* (Leipzig, 1910), 3. Band, S. 159 (im folgenden wird diese Ausgabe als "Goethes Gespräche" zitiert).
2. Thomas Mann, *Schiller*. Reden im Gedenkjahr 1955 (Stuttgart). Siehe auch: Thomas Mann, *Versuch über Schiller* (Stockholmer Gesamtausgabe), Nachlese S. 57.
3. Auch ein Schillerkenner wie Hermann Nohl zieht diesen Vergleich heran: Hermann Nohl, *Friedrich Schiller* (Frankfurt 1954), S. 120;

Der Geistige Weg Friedrich Schillers 81

er versucht, das rhetorische Element als das wichtigste Kennzeichen von Schillers Lyrik aufzuzeigen. Zweifellos ist gerade in den "Laura"-Gedichten das Rhetorische oft kaum erträglich, doch sollte man nicht dem "rhetorischen" Typ der Lyrik sozusagen die Existenzberechtigung absprechen, wie es hier geschieht.

4. Gerhard Storz, *Der Dichter Friedrich Schiller* (Stuttgart, 1959).
5. *Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller* in 3 Bänden, herausgegeben von H. G. Gräff und A. Leitzmann (Inselverlag 1955), 3. Band, S. 11.
6. *Schillers Sämtliche Werke, Säkularausgabe* (Stuttgart, 1905), 11. Band, Philosophische Schriften I, S. 49 (im folgenden wird diese Ausgabe als "Säkularausgabe" zitiert).
7. *Säkularausgabe*, 11. Band, S. 39.
8. Gespräche mit Eckermann, 18. Januar 1825; *Goethes Gespräche*, 3. Band, S. 327.
9. Dieser Untertitel stammt zwar nicht von Schiller selbst, entspricht aber durchaus den Intentionen des Dramas.
10. Reinhard Buchwald, *Schiller* (Inselverlag, 1937), 1. Band, Der junge Schiller, S. 352.
11. "Die Räuber," V. Aufzug, 2. Auftritt.
12. Gespräche mit Eckermann, 17. Januar 1827; *Goethes Gespräche*, 3. Band, S. 319.
13. "Don Carlos," III. Aufzug, 10. Auftritt.
14. Gezeigt wird dies beispielsweise in den beiden folgenden Arbeiten: Gottfried Baumecker, *Schillers Schönheitslehre* (Heidelberg 1937) und: Hans Lutz, *Schillers Anschauungen von Kultur und Natur* (Berlin 1928), Germanische Studien, Heft 60.
15. Brief von 25. Mai 1792: *Schillers Briefe*, herausgegeben von Fritz Jonas, Kritische Gesamtausgabe (Stuttgart, o. J.), 3. Band, S. 202 (wird im folgenden als "Jonas" zitiert).
16. *Säkularausgabe*, 1. Band S. 268.
17. *Säkularausgabe*, 2. Band, S. 222.
18. *Säkularausgabe*, 2. Band, S. 223.
19. *Schillers Sämtliche Werke* in 16 Bänden (Stuttgart 1894), 15. Band, S. 118.
20. Brief an Körner vom 28. November 1796: *Jonas*, 5. Band, S. 122.
21. Prolog zum "Wallenstein."
22. "Maria Stuart," V. Aufzug, 6. Auftritt.
23. "Die Jungfrau von Orleans," I. Aufzug, 10. Auftritt.
24. "Die Braut von Messina" (Schlußworte des Chors).
25. Aus dem Gedicht "Shakespeares Schatten" (Unterweltszyklus der Xenien).
26. "Wilhelm Tell," II. Aufzug, 2. Szene.
27. *Schillers Sämtliche Werke* in 16 Bänden (Stuttgart 1894), 15. Band, S. 177/178.
28. *Säkularausgabe*, 8. Band, Dramatischer Nachlaß, S. 85.

29. Brief an Wilhelm von Humboldt vom 28. November 1795: *Jonas*, 4. Band, S. 337/339.
30. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Schiller, *Werke in 3 Bänden* (Leipzig 1956), 2. Band, S. 658.
31. Wilhelm von Humboldt, *Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung* (1830), Schlußabschnitt.